FANTASTICUL ȘI SACRUL ÎN PROZA LUI M. ELIADE

Dr. Elena Bortă,
București

1. *Coincidentia oppositorum*

Unul dintre conceptele fundamentale ale gândirii lui Eliade, prezent atât în opera sa științifică, cât și în cea literară, inclusiv în cea fantastică, este *coincidentia oppositorum.* Conceptul e ilustrat, de altfel, într-o serie numeroasă de capodopere ale literaturii și culturii universale, dintre care Eliade amintește cel mai adesea de *Faustul* lui Goethe și *Seraphita* lui Balzac, și e anticipat într-o varietate de aspecte ale culturilor arhaice.

Expresie a unui „mister al totalității", *coincidentia oppositorum* e prezent în credințele, simbolismul și teoriile referitoare la realitatea ultimă, precum cosmogoniile care explică începuturile prin fragmentarea unei unități primordiale. Aceste mituri, credințe și teorii implică ideea că divinitatea nu poate fi concepută în termenii experienței imediate, ci doar fragmentar și fulgurant:

> realitatea ultimă /…/ sfidează orice posibilități de înțelegere rațională; /…/ *Grund*-ul poate fi înțeles doar ca mister sau paradox, /…/ creația divină nu poate fi concepută ca sumă de calități și virtuți, ci ca libertate absolută, dincolo de Bine și Rău; /…/ divinul, absolutul și transcendentul sunt calitativ diferite de omenesc, relativ și imediat deoarece nu constituie modalități particulare ale ființei sau situații contingente[1].

Grație acestui concept se poate explica asemănarea structurală dintre mitul androginului primordial[2] și miturile cosmogonice, ambele implicând ideea unei totalități[3] inițiale, în *illo tempore*, a cărei fragmentare a dus la apariția „lumii" și a umanității înseși. De aici, sentimentul ființei umane de profundă insatisfacție față de propria sa situație ontologică și tendința de a recupera o unitate pierdută, care o face să conceapă opozițiile ireductibile drept componente complementare ale aceleiași realități.

---

[1] *The Two and the One*, The University of Chicago Press, Chicago 1979.

[2] Ideii androginului originar, care l-a inspirat pe Platon, îi corespunde, în plan macrocosmic, mitul oului primordial.

[3] Această totalitate e concepută, în funcție de contextul cultural, fie ca o entitate primordială nediferențiată, indistinctă, de „haos" sau de „orgie" (în accepția de „haos"), fie în ipostaza de *jivan mukta* (stare de spontaneitate și libertate interioară absolută, echivalentă, uneori, cu *nirvana*).

Unele credințe în care apare conceptul de *coincidentia oppositorum* dezvăluie nostalgia după o stare paradiziacă pierdută, „în care contrariile există unul lângă altul fără a intra în conflict, iar multiplicările formează aspectele unei Unități misterioase”[4]. În planul gândirii presistematice, misterul totalității aspiră la o abolire a contrariilor, în așa fel încât ideea de „rău” devine chiar elementul provocator al binelui.

În vechile credințe orientale, tendința spiritului uman de a depăși contrariile este foarte evidentă, mai ales pornind de la dialectica dintre unitate și multiplicitate (în budismul Mahāyāna), dintre ființa individuală (*atman*) și ființa cosmică (*brahman)*, intuiție și rațiune (*prajňa*[5], care transcende rațiunea și *vijňāna,* rațiunea). Persistența unor teme și motive care ilustrează acest concept în cele mai diverse produse ale imaginației umane, de la creația folclorică la produsele cele mai individualizate și elaborate ale culturii moderne, este o dovadă a faptului subliniat de Eliade că „misterul totalității formează o parte integrantă a dramei umane”[6].

Termenul a fost utilizat pentru prima dată, în istoria culturii, de misticul Nicholas de Cusa, în secolul al XV-lea, acesta concepând dinamismul universal din perspectiva dialecticii identitate-diferență[7]. Într-o accepție similară cu a acestuia, de unificare a ceea ce este despărțit și antagonic, sintagma e întâlnită în speculațiile metafizice ale lui Meister Eckardt și Pseudo-Areopagitul; acesta din urmă subliniază faptul că unitatea sau coincidența contrariilor transcende rațiunea, reprezentând o *taină* în sens teologic.

În *Méphistophélès et l'Androgyne*, Eliade recurge la imaginea simbolică a androginului[8] primordial, totalizator al contrariilor, pentru a explica dualitatea integrată în unitatea reprezentată de divinitate. Totodată, el se referă pe larg la încorporarea elementului demonic în orice totalitate (Cosmos, creație, realitate „ultimă” ș.a.m.d.), element ce funcționează ca un catalizator și stimulent al oricărei evoluții. Demersul său pornește de la urmărirea relației dintre Mefisto și Creator în *Faustul* goethean. În „simpatia” dintre cei doi Eliade vede

[4] *Ibidem.*

[5] Conform școlii Kyoto.

[6] *Idem.*

[7] În *De docta ignorantia*, în care acesta vorbește de totalizarea în divinitate a ceea ce este separat în realitatea cosmică; despre această unificare a contrariilor a scris, cu secole în urmă, și Heraclit: „Dumnezeu este zi, noapte, iarnă, vară, război, pace, sațietate, foame” (apud *The two and the One*).

[8] Înțeles ca un concept diferit de cel de „hermafrodit” (*Myths, Dreams and Mysteries*, 1975).

mai mult decât concepția demonică a acțiunii și creației umane, așa cum a gândit-o Goethe, adică o ilustrare a „totalizării" realului. Creatorul din poemul goethean mărturisește că, dintre toate spiritele negatoare, cel mai puțin îl plictisește bufonul (*Schalk*), unul din cei mai negativiști dintre demoni (în antiteză, desigur, cu bufonul angelic din piesele lui Shakespeare); de altfel, Mefisto nu îl poate nega pe Creator, arată Eliade, ci neagă viața, zidirea sa, ducând la instaurarea „morții în viață", stare demonică, de sterilitate spirituală: „În locul mișcării și Vieții el încearcă să aducă nemișcarea, imobilitatea, moartea /…/ Crima împotriva Vieții, lasă Goethe să se înțeleagă, este o crimă /a celui care o face/ împotriva mântuirii"[9]. Mefisto se dovedește însă un element necesar și obligatoriu, care îl dinamizează pe om, ispitindu-l, și care participă, în plan cosmic, la totalizare. Afirmația lui Goethe, într-unul din dialogurile sale cu Eckermann, „contradicția e ceea ce ne face productivi", ilustrează imposibilitatea evoluției fără „rău" și ideea totalizării binelui prin încorporarea demonicului. Ideea acestei unificări a contrariilor apare obsedant în mai multe dintre operele goetheene, precum și ale altor gânditori[10].

Reflectat în nenumărate creații literare și, în sens larg, artistice, în cele mai diverse culturi, de-a lungul timpului, în cultura română motivul apare în literatura romantică (cu precădere în creația eminesciană, unul dintre cele mai grăitoare exemple fiind poemul *Înger și demon*), găsind apoi numeroase expresii în lirica simbolistă (Bacovia, Macedonski), în cea dintre războaie etc. Din cea din urmă amintită fac parte opera „primului" Eliade, Barbu, Blaga[11], „psalmii" arghezieni. Mai recent, motivul apare mai pregnant în creațiile lui Nichita Stănescu (în volumele ca *Oul și sfera*, *11 Elegii, Noduri și semne*) ș.a.

În ceea ce privește opera literară a lui Mircea Eliade, conceptul de *coincidentia oppositorum* constituie în unele texte o importantă sursă a insolitului sau reprezintă un element-cheie în structurarea textului fantastic. Primul dintre romanele sale, *Isabel și apele diavolului* (1930), un roman fantastic scris către sfârșitul șederii sale în India, e realizat prin împletirea a două planuri narative și a unor serii de „voci" auctoriale sau naratoriale care evoluează fie paralel, fie se intersectează. În țesătura evenimentelor apar propensiuni contradictorii, de

---

[9] *Mephistopheles and the Androgyne or the Mystery of the Whole*, în *The Two and the One.*

[10] Eliade îi amintește pe Giordano Bruno, Boehme și Swedenborg.

[11] Următoarele versuri din *Pax magna* sunt revelatoare în acest sens: „Lumina și păcatul/ îmbrățișându-se s-au înfrățit în mine-ntâia oară/ de la-nceputul lumii…"; sau: „…învrăjbiți/ de-o veșnicie Dumnezeu și cu Satana/ au înțeles că e mai mare fiecare/ dacă-și întind de pace mâna. Și s-au împăcat/ în mine: Împreună picuratu-mi-au în suflet/ credința și iubirea și-ndoiala și minciuna".

tip *coincidentia oppositorum*. Aceasta se referă, cu precădere, la unitatea conceptelor antitetice de „bine" și „rău", subliniindu-se atât relativitatea lor în ordine umană, cât și tendința spre echilibrul rezultat din depășirea sau unitatea contrariilor: „Din reminiscențele mele teologice, cea mai proaspătă și mai adevărată e îngerul păzitor și dracul îndemnător. Eu nu cred în existența lor, dar trebuie să recunosc că nu înțeleg nimic dintr-o viață omenească, privită și judecată omenește, fără acești doi vameși", declară naratorul.

Tema esențială a romanului este cea a ispitei sau ispitirii, având drept consecință o stare de dezechilibru și sterilitate existențială. Personajul principal, care coincide și cu naratorul romanului, un european stabilit în India, își desfășoară existența în două planuri care se suprapun adesea într-un mod neașteptat, până la confuzie, încât, finalmente, limitele fantasticului, realului și închipuirii (naratorului) devin indicibile.

Naratorul însuși își asumă adesea mai multe „voci" prin care prezintă în mod diferit același eveniment sau același personaj, textul relevând astfel o complexă heteroglosie (în sens bahtian). Tonul de pastișă, de ironie sau autoironie, spre exemplu, pe care îl adoptă adesea acesta față de evenimente prezentate anterior pe un ton neutru e o modalitate de salvare din mediocritate (în sens etic și estetic) a unui text ce abordează o tematică accentuat moralizatoare schematic.

Faptul că naratorul nu are o identitate onomastică (i se spune, chiar și de către cei mai intimi, „doctore") înlesnește cu atât mai mult asumarea din partea acestuia a mai multor perspective narative, fapt la care contribuie și afișarea unui adevărat vid de identitate (inclusiv lingvistică) în incipitul romanului (când acesta se află în drum spre India, prin Port Said, ca și Eliade, cu câțiva ani înainte de a fi scris romanul):

> Nu știu câți ani am. De copilăria mea nu-mi amintesc. Limba neamului meu am uitat-o. M-am născut într-o țară de miazănoapte. Știu orașul în care unii trecători se apropiau și îmi vorbeau. O fată cu nume străin, știu de ea, dar i-am uitat numele. Am uitat tot.

Fantasticul romanului se instituie prin această ambiguitate, având loc ulterioare ambiguizări.

Unul dintre nivelurile narative are în centru relația cu Isabel, o tânără frumoasă cu aspirații mondene comune, iar celălalt, cu domnișoara Roth, profesoară de istoria artei asiatice, pe care o cunoaște în drum spre India. Aceasta își compensează ratarea profesională înconjurându-se de un univers cultural oarecum artificial și pretențios.

Către finalul narațiunii, schimbări neașteptate în decursul evenimentelor sau reluarea lor dintr-o nouă perspectivă fac ca fiecare din cele două niveluri ale discursului să pară, pe rând, ireale. Astfel, pe parcursul istorisirii cu Isabel are loc căsătoria „doctorului" cu aceasta, descrisă din mai multe perspective, ca în finalul romanului problema esențială prin care se propune o interpretare retroactivă a întregii narațiuni să fie tocmai a acestei căsătorii, ca și cum nici nu s-ar fi amintit de ea până atunci. În acest moment al narațiunii, Isabel are un copil cu altcineva (un bărbat pe care nu l-a iubit, numit, pur și simplu, „Soldatul nr. 11 871"); pe de altă parte, relativ la istorisirea cu domnișoara Roth, faptul că în cercurile acesteia se consumă adesea opium ar putea sugera „irealitatea" unora dintre evenimentele care au loc la acest nivel diegetic. Afirmația naratorului de la un moment dat, „Meteahna spiritului meu – născută și făcută – a fost jocul cu oglindirile celeilalte lumi", este revelatoare prin faptul că este greu de disociat, în evoluția narațiunii, care din „lumi" este *cealaltă* transcendentă, „ireală", închipuită ș.a.m.d.; în aceste pendulări între conștient și subconștient pare a fi vorba (și) de o temă a multiplicității eului sau de o temă a dublului, cu care conceptul de *coincidentia oppositorum* uneori se coreleează[12]. „Ispitele" despre care vorbește, adesea ironic, naratorul gravitează, de altfel, în jurul unei crize de identitate („Dar eu, Dumnezeul meu, eu unde sunt?", se întreabă el, după o serie de reflecții referitoare la raporturile dintre lumea obiectuală și limbaj), reflectată într-o imagine reducționistă a femeii (văzută fie ca înger, fie ca demon), de unde imposibilitatea unei relații erotice care să nu-l mutileze, precum un „pat al lui Procust", zice el: „Femeia nu m-a tulburat niciodată. Întotdeauna am căutat partea îngerească sau diavolească din ea"; sau: „S-ar fi spus că «forma» mea din gândul Isabelei s-a coborât ca un duh și ca un Procust asupră-mi, modelându-mă și mutilându-mă". Un sentiment asemănător îi produce și relația cu domnișoara Roth, în care se lasă purtat de evenimente.

Toate acestea, pentru că el vede în Isabel, într-un mod simplificator, întruchiparea femeii angelice, iar în Roth, întruchiparea femeii demonice. Odată căsătorit cu cea dintâi, își propune împlinirea intelectuală, dar aceasta nu se realizează niciodată, iar copiii îi par îndepărtați și străini de el, ca o altă ratare. În relația cu Roth nu se poate implica pe deplin și nu simte nici măcar plăcerea carnală, ci doar un fel de curiozitate cinică.

---

[12] În *Méphistophélès et l'Androgyne*, Eliade asociază conceptul de *coincidentia oppositorum* cu cele de *complexio oppositorum* și *mysterium coniunctionis*, utilizate de C. G. Jung în explicarea totalității eului și a naturii duale a lui Isus.

Fantasticul se instalează, ce-i drept, o dată cu crearea ezitării relative la veridicitatea evenimentelor, la caracterul lor real sau ireal de simple închipuiri sau reflecții ale naratorului proteic în cititor (v. Todorov). „Unificarea" simbolică a contrariilor are loc o dată cu „căderea"[13] lui Isabel, care, refuzându-l pe bărbatul pe care îl iubește, datorită unui comportament echivoc al acestuia, acceptă o relație (mai mult sau mai puțin) întâmplătoare, din care va rezulta un copil. Constatând, așa cum remarcase și domnișoara Roth, că era făcut „pentru o cazuistică a cărnii" mai curând decât pentru una a spiritului, „doctorul" se consideră finalmente „salvat" din criza sa de identitate devenind soțul Isabelei, repudiată de familia ei (și care, de altfel, va muri în curând), și tatăl acelui copil.

Parabolă cu finalitate aparent moralizatoare, din punct de vedere strict conținutistic, romanul e interesant și prin modul de construire a personajelor și a discursului, prin jocul de perspective naratoriale ce conferă modernitate scriiturii. Structura sa este heteroglosică și intertextuală, intertextualitatea trimițând cel mai adesea la narațiuni biblice (precum parabola fiului risipitor), dar și la Shakespeare (capitolul „Visul unei nopți de vară", în care „visul" e o pastișă a unui presupus nivel narativ din categoria feericului).

Recursul la substituirea metonimică (de tip sinecdocă) a unei istorisiri aparent încheiate cu un detaliu al acesteia (căsătoria cu Isabel, către finalul romanului), care este total modificat și devine o cheie de lectură a textului, accentuează impresia de fantastic.

Un alt roman fantastic, cu o structură modernă, dezvoltat în jurul unor serii de *coincidentiae oppositorum* bogate în semnificații (și totodată încărcate de sugestii/ implicații culturale), este *Lumina ce se stinge* (1934). Debutând cu o narațiune aproape „tradițională", cvasibalzaciană, omniscientă (și amintind, în acest sens, de *Enigma Otiliei* a lui George Călinescu), romanul dezvoltă un discurs din ce în ce mai complex, prin schimbarea și alternarea de voci naratoriale și perspective de lectură implicite. Totodată, romanul cuprinde un sistem complex de semne care gravitează simbolic în jurul relației (fraterne) inspirate din narațiunea biblică despre Cain și Abel.

Straniul întâmplărilor e anticipat de portretul făcut, la începutul romanului, vizitatorului necunoscut din biblioteca în care lucra Cesare, de o serie de elemente lexicale subliniind caracterul inopinat, ora nepotrivită a vizitei și misterul personajului, apoi, mai accentuat, de descrierea unui bust aflat în sala

[13] Cf. Conceptul ontologic de „cădere" la care se referă Eliade în nenumărate rânduri în opera sa.

de lectură. Ducele Emanuel, care înființase această sală de lectură și al cărui bust domina de pe o coloană întreaga încăpere avusese, ne spune naratorul, „o viață frivolă și răutăcioasă", indicându-se totodată faptul că imaginea sa părea, într-un mod straniu, „aidoma și vie". Amănuntul poartă gândul la o întreagă literatură fantastică pe tema dublului, a strigoiului, a „mortului viu" etc.

Funcționar inițiat în descifrarea de vechi manuscrise, Cesare, personajul central al romanului, duce o existență „larvară" (cum spune naratorul), monotonă, anostă, pentru el noțiunile de „gândire", „acțiune", „libertate", „ceilalți" neavând nici o semnificație sau, cum îl mai prezintă indirect autorul: „Orice interesare în obiectivele celorlalți se cheamă pluralitate bolnăvicioasă. Acțiunea ar fi inutilă, pentru că nu aparține castei lui, nici timpului în care îi fusese scris să se nască. Își trăia viața complet, dar nu frenetic – pentru că nici temperamentul nu-i îngăduia frenezia, nici împrejurările nu i-o cereau. Acțiunea fără motiv se cheamă descreierare sau slăbiciune, amândouă patogene. Numai nevroticii doresc o libertate care e absentă în datele prime ale existenței..." Incendiul care izbucnește în biblioteca ducelui Emanuel în seara în care se ivește la ușa acesteia necunoscutul (înainte de care Cesare avusese o stare de ciudată somnolență și fusese bântuit de halucinații de coșmar) provoacă în existența sa o schimbare totală. Acționând ferm, cum nu i se întâmplase niciodată, sub imperiul necesității imediate, își riscă viața salvând-o pe una dintre posibilele victime. Cu toate că își pierde vederea, ajunge să acționeze tot mai mult din proprie inițiativă, să se gândească și la „ceilalți", iar în felul acesta să își înțeleagă mai bine propria situație în lume.

Mai mult ca niciodată, se vede pus în situația de a se raporta la ceilalți din perspectiva misteriosului incendiu. Cercetările cazului nu au scos la iveală nimic, iar cei trei, Weinrich, profesorul de slavă, Manoil, Melania, asistenta lui Weinrich, și, mai ales, Cesare devin ținta dezbaterilor publice.

Dacă Weinrich era „atât de total și permanent el însuși încât se refuza oricărui dubiu, oricărei măști", Manoil se autodefinește printr-un vid existențial care poate fi umplut cu orice (capitolul „Memoriile lui Manoil") sau poate lua orice formă. Manoil este un *alter ego* atât al lui Weinrich, cât și al lui Cesare. Totodată, el e prezentat de narator și opinia publică ca un personaj malițios și demonic, care acționează adesea numai de dragul insolitului, fapt ce îl situează, în structura romanului, și într-o ipostază de *alter ego* al lui Cesare. Vorbind despre amintirile sale pariziene din tinerețe, acesta amintește de o iubită care se sinucide din cauza lui și că i se spusese la un moment dat „vampir". Pe parcursul romanului (după moartea lui Weinrich, în speță), el devine tot mai

mult o antiteză a lui Cesare, cu care conversează spre finalul romanului. Vorbește, desuet, mai mult în latină, indiciu al identității lui Manoil cu ducele Emanuel, întrucât textul indicase în capitolul inițial frecventa utilizare a latinei pe vremea ducelui, cu două secole în urmă. Una dintre maximele prin care se autodefinește cinic în fața lui Cesare este *Ubi sacrilegium est, ibi ergo sum*.

În final au loc o serie de întâmplări paradoxale și halucinatorii. Cesare îl ucide pe Manoil, apoi îl îmbrățișează și i se adresează cu apelativul, structurat paratactic, „Abel, fratele meu", continuând să tragă ultimele gloanțe în „marea din întuneric, spre valurile care îl cheamă". Întâmplările sunt situate într-o zonă incertă a imaginarului, între realitate și irealitate.

Cain și Abel pot să existe în același personaj, și acesta este mesajul gnostic al romanului.

Coincidentia oppositorum apare la mai multe niveluri ale narațiunii, în mod distinct, dar interferând, contribuind în chip esențial la generarea complexului de semnificații și structurarea universului fantastic.

La nivelul construcției și evoluției personajelor, acesta este procedeul de bază în cazul personajelor Cesare și Manoil/ Manuel/ Emanuel. În ceea ce privește imaginarul și, implicit, simbolismul narațiunii, aceasta apare în dialectica întuneric-lumină.

Adesea fațete ale aceluiași personaj, pe care încearcă să le recupereze și relația dintre Cesare și amicul său, George, care scrie (despre el) romanul „Lumina ce se stinge", „fraternitatea primordială" autor/ narator – personaj/ narator reprezintă o *coincidentia oppositorum*. Procedeul romanului în roman e structurat printr-un *mise en abyme* difuz, inserarea diegetică nefiind strict delimitată. Scriitorul George e fascinat de personajul misterios, aproape orb, pe care îl întâlnește pe țărmul mării și care îi inspiră noul roman pe care vrea să-l scrie: „Pesemne că apropierea de tânărul demoniac, de necunoscutul care se ascunde și totuși destăinuiește oricărui om ciudățenii înmărmuritoare ca un asasinat – pesemne că vecinătatea acestui ins zăbrelit de enigme și bice comunica fluidul unei fraternități primordiale, viperă nefirească ce mușcă pe la spate și poruncește năzdrăvănii". George vede în Cesare un fel de *alter ego* al său, pe care îl invită la vila sa, iar în scriitura sa are satisfacția să îl modeleze după voie, încercând să manipuleze și viața sa cotidiană. Situații care amintesc și de *Magicianul* lui John Fowles.

De o importanță esențială în semioza romanului este personajul Manoil/ Manuel, care relevă un exces semantic: el este strigoiul ducelui Emanuel (manifestând și un comportament vampiric), care se erijează într-un *alter ego* al

lui Weinrich, constituindu-se, de fapt, în *alter ego*-ul lui Cesare (latura demonică a acestuia). În final, printr-un transfer reciproc de semnificații, acesta devine Emanuel/Abel, adică latura pozitivă a personalității scindate și (la modul mitico-simbolic) fratele ucis.

Aceste ipostaze sunt, de fapt, treptele ieșirii din sine, ale depășirii sinelui și mântuirii ducelui Emanuel, ființă demonică toată viața sa și neîmpăcată cu sine totodată, scindată. Într-o scrisoare trimisă lui Cesare, aflat pe punctul de a orbi, la spital Manoil îi mărturisește acestuia invidia pe care i-o produsese Cesare și impulsul său de a-l provoca, lucruri care, îi scria el, l-au făcut să pună la cale „misterul" din seara incendiului, mister existențial la care avea satisfacția că, deși în camera de alături, Cesare fusese „orb":

> Domnule, ești unul de care mă tem. E inutil să mă explic. /.../ Oricum te-aș reconstitui, d-ta mă bați la puncte și întreci așteptările speței noastre de mamifere triste; în sfârșit, ești Cesare. /.../ Mai e nevoie să adaug că mă iriți cu enigma dumitale de sfinx latin? /.../ Ghicești acum de ce m-am împrietenit cu nebunul de Weinrich și de ce mi-era foame de trupul Melaniei? /.../ Pe scurt, /.../ nu e extraordinar că un rit monstruos, și divin, și nemuritor, și incomunicabil /../ s-a petrecut *alături* de dumneata, /.../ minunea s-a petrecut în aceeași clădire cu d-ta și d-ta ai fost orb, /.../ și nu vei putea *mărturisi* pentru ea?

Izbucnirea misterioasă a focului, pusă de opinia publică pe seama lui Manoil, pare a avea și o funcție cathartică. În finalul romanului, acesta îl provoacă el însuși pe Cesare să-l omoare, provocând astfel un transfer reciproc de roluri și recuperarea identităților scindate: dispărutul duce Emanuel (re)încorporează în sine o latură „pozitivă" a personalității, creându-se un echilibru cu sine, iar Cesare capătă „o nouă conștiință", actualizând posibilitatea unității contrariilor într-o nouă identitate, totalizatoare, încorporând în eul său și latura simbolic-„demonică".

Imagistica întunericului și a luminii[14] din roman pune în evidență fenomenul orbirii fizice ca prilej al iluminării interioare, metafizice, și, totodată, o simbolistică legată de tema cosmogonică. Raportată la relația dintre Cesare și Manoil, recurența acestei imagistici este aproape în permanență legată de imaginea mării, prin excelență simbol cosmogonic.

---

[14] Amintind de dialectica oximoronică a luminii la Pseuso-Dionisie Areopagitul: „În dinamica dintre lumină și întuneric, acestea își schimbă rolurile, lumina fiind cea care ascunde, iar întunericul de dincolo de lumină devenind adevărat obiect al percepției"; cf. și DAN BULZAN, *Tradiția apofatică și postmodernismul,* în *Erezie și logos. Contribuții romano-britanice la o teologie a postmodernității,* Anastasia, București 1996.

Recuperarea/re-totalizarea contrariilor identității este echivalentă cu o nouă creație. Viziunile fantasmagorice ale lui Cesare, atât în timpul incendiului, cât și în confruntarea sa cu întunericul orbirii, sugerează o înfruntare cu haosul primordial. În prezentarea detaliilor fizio-patologice ale orbirii, textul generează un fantastic al amănuntului exacerbat, prin notarea senzațiilor fiziologice și ale viziunilor care le însoțesc. Vorbind despre bandajul de pe ochi, Cesare relatează:

„Era acest bandaj o vietate capricioasă, ciudat împărțită în lumea din afara pleoapelor și în apele moarte ale întunericului din adânc"; „Obosit, se reîntorcea în infernul lui optic, asista livid la descălecarea umbrelor și șerpilor" („Capitol cu șerpi"). Aici șerpii par a constitui reminiscența unui simbolism teratologic, legat de haosul primordial.

Structura romanescă evoluează de la omnisciența auctorială, de la începutul narațiunii, la o alternare a relatărilor la persoana întâi (cu naratori diferiți) cu cele la persoana a treia și de la fragmentul cvasimimetic la „redarea" fluxului conștiinței prin monologul interior, la jurnalul personal și digresiunea ramificată. Scriitura relevă, astfel, ecouri din Joyce, Gide și din Sterne.

Amestecul de registre stilistice și intertextualitatea complexă (incluzând elemente literare și extraliterare, precum aspecte ale unor mituri sau doctrine spirituale) prefigurează literatura „postmodernă", deosebindu-se de aceasta prin păstrarea unui nucleu de semnificații și corespondențe textuale mai curând univoc, dar labil.

Fantasticul nuvelelor lui Eliade scrise începând din anii '60 sugerează adesea componentele conceptuale imanente sau transtextuale ale unor *coincidentiae opositorum* cu sursele în concepția indică a relației *atman – brahman*[15]. În nuvela *Podul* (1966) această „dialectică" e prezentă atât într-o modalitate implicită, cum se întâmplă în majoritatea celorlalte nuvele, dar și explicit. Pe fundalul unei discuții între trei prieteni, textul inserează o serie de întâmplări neverosimile, pe care Onofrei, unul dintre ei, le interpretează în termeni de „teologie negativă", de coexistență a unor aspecte existențiale antonimice și în contextul eforturilor de depășire a acestor sciziuni. Aceasta permite, în concepția apofatică, accesul la „hiperesența" lui Dumnezeu.

Povestind despre existența misterioasă a unui locotenent de roșiori, Onofrei o explică prin *coincidentia oppositorum*:

> Evident, Cusanus utiliza expresia asta ca să îl definească pe Dumnezeu. Dar, să ne înțelegem, eu nu spun că locotenentul seamănă, sau poate fi comparat, sau că participă

[15] „Ființa individuală" raportată la „ființa cosmică".

la un mod de a fi asemănător lui Dumnezeu. Nu, nu spun asta. Dar vă asigur că despre felul lui de a fi nu se poate vorbi decât în termeni de teologie negativă. Nu numai că a citit *Upanișadele*. Dar de când le-a citit și-a pus anumite probleme. Cred că înțelegeți la ce fac aluzie: /…/ realitatea ultimă, ființa, în sfârșit, *atman*.

O dată cu sondarea propriei identități și constatarea că propriul său eu este identic cu *atman*, „ceva s-a surpat în adâncurile ființei lui", având astfel loc o „ruptură metafizică": „În cazul lui traumatismul a fost total. Așa cum Adonis a fost rănit de un mistreț, adică, indirect, castrat prin voința Afroditei, a unei mari zeițe al cărei amant, soț, fiu sau soț era, tot așa, locotenentul a fost traumatizat prin întâlnirea cu realitatea ultimă, cu acest mister al identității *brahman – atman*". De aici, comportamentul său dublu, de Don Juan și Adonis deopotrivă, Don Juan în planul vieții cotidiene și Adonis în cel spiritual. Sentimentul copleșitor al rupturii/sciziunii îl face să caute misterul totalității într-un ritual practicat *ad hoc* între un grup de prieteni. Semnificațiile acestor rituri ar fi o a doua naștere, mistică, și aflarea unei „ieșiri" simbolice, „pe un alt plan al *irealului*", din drama claustrării cotidiene a eului scindat, claustrare pentru care Onofrei consideră că imaginea cea mai adecvată ar fi cea a unei camere fără uși și ferestre sau cea a unui tunel închis. Ambiguu, în acest context, este planul „irealului", indicând posibile ecouri ale conceptului indic de *maya* sau „irealitatea imediată", cum o numește, printr-un joc de cuvinte, Onofrei.

Naratorul întâmplărilor misterioase din viața locotenentului este el însuși în căutarea unei ieșiri (poate, și a unei totalizări), căci, aflat în tren, în drum spre podul de la Cernavodă, împreună cu doi prieteni, le vorbește acestora fascinat despre semnificația/simbolistica podului, după care trenul oprește într-o gară necunoscută/imaginară, unde coboară.

Istorisirile sale și ale prietenilor săi se referă la misterioase ieșiri din durata temporală, nu numai într-un fel de mitică atemporalitate, ci și ca treceri de la nivelul cotidian la un plan anterior sau posterior de pe parcursul acesteia, prilej de neverosimile întâlniri cu persoane (anticipativ sau retrospectiv) anacronice. Ceea ce caută Onofrei să releve în aceste întâmplări și încearcă să experimenteze el însuși este misterul revelării sacrului (susceptibil de fi o totalizare a ființei și neființei) în profan/cotidian.

Eliade abordează tema *coincidentia oppositorum* și în nuvela *Ivan*[16]. Textul este desfășurat în planuri alternative, aparținând realului, visului, transcendentului sau subconștientului, având ca principal spațiu al evenimentelor

[16] 1968-1969, în „Destin", 1977, în vol. „În curte la Dionis" (Paris: „Caietele inorogului").

frontul din zona Ucraina, în timpul retragerii de pe frontul rus. Seria de revelații ale unui grup format dintr-un student la filosofie (Darie), o femeie (Zamfira) și un bărbat mai în vârstă (Iliescu) și dezbaterile adiacente ale acestor revelații indică existența unor „evidențe mutual contradictorii". Estul și Vestul nu sunt expresii ale unei sciziuni ireductibile, ci ale unei *conjunctio oppositorum*. Împlinită într-un *agnostos theos*, revelația acestuia e semnificată de imaginea angelică a soldatului rănit, Ivan, cu care ei se străduiesc să comunice în termenii unei binecuvântări christice. Imaginea le prilejuiește studentului la filosofie – *alter ego* auctorial, din câte se pare – și celorlalți reflecții asupra acestor evidențe.

Conceperea sacrului, între altele, ca dialectică și depășire a contrariilor (*coincidentia oppositorum*), iar a profanului ca permanentă virtualitate a revelării sacrului, prin hierofanie, constituie, de altfel, principala sursă oximoronică a generării straniului, insolitului și neverosimilului în nuvelele fantastice ale lui Eliade scrise în anii '60-'80.

2. Theatrum mundi

Autor de texte dramatice constând din reinterpretări de mituri „clasice" sud-europene (*Ifigenia*, 1951, „Cartea pribegiei", Valle Hermoso, Argentina), valorizări de mituri legate de spații totemice și simboluri (*1241* și *Oameni și pietre*, 1985-'86, în „Revista de istorie și teorie literară") sau de însăși funcționalitatea artei (*Coloana nesfârșită*, 1970, „Revista scriitorilor români"), Mircea Eliade e și autorul unor nuvele a căror tematică centrală o constituie chiar problematica teatrului: *Adio!…* (1965, „Revista scriitorilor români"), *Uniforme de general* (1973, „Ethos") și *Incognito la Buchenwald* (1975, „Ethos"), nuvele susceptibile de a fi dramatizate și puse în scenă ca teatru de idei. O astfel de dramaturgie era la modă în epocă, fie că aborda o tematică socială, ca *Jocul ielelor* și *Suflete tari* ale lui Camil Petrescu, mitul, ca piesele *Zamolxe* și *Meșterul Manole* ale lui Lucian Blaga, sau istoria medievală și modernă (*Danton, Bălcescu* ale lui Camil Petrescu, *Avram Iancu*, *Cruciada copiilor* ale lui Lucian Blaga). Nuvelele amintite ale lui Mircea Eliade, aparținând unui gen mixt, între dramaturgie și epică, sunt mai apropiate de misterele dramatice *Tulburarea apelor, Meșterul Manole* și *Zamolxe* ale lui Lucian Blaga. Tema teatrului apare și în romane, în *Nouăsprezece trandafiri*, de pildă, epicul fiind puternic impregnat de dramatic, pe tot parcursul textului narativ.

Teatrul nuvelelor este prin excelență experimental, o artă încercând să reconstituie chestiuni fundamentale legate de situația omului, de „condiția

umană", de care au vorbit existenţialiştii. Prima dintre nuvelele pe această temă, *Adio!…*, abordează existența umană din perspectiva istoriei religiilor, văzută ea însăși ca *theatrum mundi*.

Printre personajele nuvelei se numără și *alter ego*-ul prozatorului, piesa încercând să esențializeze și să rezume întreaga problematică a istoriei religiilor, raportată la epoca modernă. Constituit din dialogul autorului, regizorului și actorilor cu publicul din sală, *textul problematizează* chestiunea limbajului, cea a cortinei, a delimitării actelor, a timpului, a elementelor de decor, cu alte cuvinte, *limitele* și concentrează semnificații generale în cuvinte-cheie, *leitmotive* și simboluri de mare generalitate. La un moment dat, profesorul sugerează un decor format din butoaie și spânzurători, semnificând un tip de societate opresivă, ceea ce atrage după sine lămuririle regizorului, *alter ego*, la rândul său, al profesorului-dramaturg: „Adică: secole sau chiar milenii nu se întâmplă nimic în lumea spiritului, nu se *creează* nimic, oamenii beau și petrec ca să uite, iar stăpânii spânzură ca să rămână stăpâni. E o imagine prea apăsată. Evident, teroarea istoriei e una dintre obsesiile profesorului. Dacă ați citit *Le mythe de l'éternel retour*, vă aduceți aminte". Actorii, dar și publicul sunt puși în situația de a reactualiza și a participa la mistere, drama în curs de constituire având în centrul atenției, mai exact, „Misterul Tatălui", înțeles ca „misterul descoperirii spiritului, al ființei, misterul descoperirii lui *atman*".

Modernitatea piesei inserate în spațiul narativ al nuvelei nu constă numai în caracterul ei deschis, de proces creativ în curs de desfășurare, ci și în bidirecționalitatea relației dintre emițătorul și receptorul de mesaj estetic: „Nu judecați după ce-ați auzit dumneavoastră aici, în sală. Uralele, ca și monologurile interioare, ni se adresează nouă, actorilor". Drama fiind concepută ca rezumând întreaga istorie a religiilor, fiecare „voce" reprezintă „un secol, un simbol, un profet". *Opera aperta* este dublată de o lecție *aperta*, dramatizată, de istoria religiilor, publicul din sală numărând persoane de toate vârstele și de ambele sexe, dar fiind preponderent alcătuit din studenți. Poetica acestei nuvele transmodalizate în dramă se structurează ca un spațiu al interferenței dublei vocații, de artist și de om de știință, a lui Eliade.

Cele trei personaje ce inițiază construirea și, totodată, punerea în scenă a piesei dramatice, Darius, Melania (care apare în spectacol cu mâinile legate și reprezintă, ni se spune, spiritul) și un bătrân care ar reprezenta Tatăl, ar întruchipa, ni se sugerează, „misterul teologiei trinitare" al religiei iudeo-creștine. Spiritul e reprezentat printr-un personaj feminin 1. cu voce foarte slabă 2. cu mâinile legate la spate. Adevărurile fundamentale nu sunt cele care zornăie,

care sunt evidente (tuturor) și își sunt suficiente, ni se sugerează (vezi și autorul care ezită să-și scrie piesa) ideea în spiritul religiilor arhaice, orientale.

Textul dramatic-narativ aduce în prim-plan, ca și teatrul absurdului al lui Ionescu sau Becket din anii ’50, problema comunicării, a tăcerii ca limbaj, a proclamării morții lui Dumnezeu în lumea modernă, începând de la Nietzsche, chestiuni dezbătute în *Nouăsprezece trandafiri*. Ca și eroii pieselor ionesciene, personajele fac gesturi semnificative pentru o întreagă umanitate, de la un moment dat – în genere, ori inclusă într-un anumit spațiu social –, aducând în prim-plan atât simboluri fundamentale ale existenței, cât și problema comunicabilității. Acestea sunt anticipate în chiar incipitul nuvelei, care propune un anume tip de teatru: „Dacă mă voi hotărî vreodată să scriu o piesă de teatru, iată cum aș face: Un actor apare de după cortină și, apropiindu-se de rampă, strigă: *Adio!...* Își rotește încet privirile în sală, ca și cum ar căuta pe cineva, și strigă a doua oară: *Adio!…* Apoi, după o pauză lungă, apăsătoare, adaugă: Asta era tot ce aveam să vă spun: *Adio!…* Cu pricepere, cu emoție (căci e actor), ridică brațele în sus, sau face un alt gest de rămas-bun, și, discret, dar întristat (lăsând să se înțeleagă că nu există o altă soluție), se îndepărtează încet și dispare în spatele cortinei. Evident, publicul nu va înțelege. Va crede că asta face parte din piesă și va aștepta să vadă ce se mai întâmplă”. Indicând aceeași paradigmă a simbolismului trinitar, prin tripla rostire, acest cuvânt ar concentra, în chip dureros, explică ulterior regizorul, întreaga istorie a religiilor – textul fiind, în acest sens, o piesă „istorică” – din perspectiva raportului omului modern cu divinitatea.

Piesa, astfel concepută, aduce în prim-plan neliniștile și scepticismul omului modern, ideea de îngrădire a spiritului și a istoriei, fluctuațiile dintre *deus otiosus*, ideea nietzscheană a morții lui Dumnezeu și prezența divinului.

Personajele sunt „singure”, în sensul că nu știm nimic despre ele, și, printr-o unitate a contrariilor, al cărei liant este spiritul, întruchipează ideea prezenței-absenței divinului.

După o dezbatere pe tema semnificațiilor cuvântului „adio”, finalul e urmat de o semnificativă revenire la cadrul inițial, aducând în prim-plan problematica scrierii piesei și a creării spectacolului, la un mod apropiat de cum o va face mai târziu Matei Vișniec în *Ultimul Godot*, piesă în care spectacolul se constituie în stradă. Adevărurile nu sunt fixe și imuabile, sensurile se construiesc din aproximări și fluctuații între subiect și obiect:

„M-am apropiat de director.

– Știam eu bine de ce nu voiam să scriu teatru, i-am șoptit. Eu sunt timid, nu știu să vorbesc în public. Publicul mă intimidează. Publicul savant, mai ales, publicul din zilele noastre, cunoaște atâtea lucruri, studiază, meditează. Simbolurile, sensurile profunde… Știu de ce nu voiam să scriu piesa asta…

Directorul mă privea zâmbind.

– Dacă nu vrei, n-o scrie…. Am răsuflat ușurat - Atunci n-o mai scriu, i-am spus. Continua să zâmbească, dar îl ghiceam: era și el dezamăgit…”

Autorul optează să scrie despre ezitări și sentimente.

În narațiune și în textul dramatic inclus, un rol important în constituirea semnificației îl au metafora și sentimentul tăcerii, funcția comunicativă și poetică a tăcerii fiind corelată atât ideii de *deus otiosus*[17], cât și aceleia de realitate *manifestă*[18], ce comunică prin sine mai dens decât prin alt limbaj.

Protagonist al nuvelelor *Uniforme de general* și *Incognito la Buchenwald* și al romanului *Nouăsprezece trandafiri*, Ieronim Thanasse are o vocație pentru teatru, manifestată precoce. Operele sale sunt un teatru al misterului, al hierofaniei, al simbolurilor existențiale adânci și al simbolurilor sacrului, al revelării realului ca atare, reprezentând *teatrul ca modalitate de cucerire a libertății*, într-o societate în care individul se simte captiv ca într-o închisoare. Prin complexul de semnificații puse în evidență, legate de rolul artei, de condiția artistului și raportarea acestora la mit, piesa de teatru a lui Eliade cea mai apropiată de aceste două nuvele este, fără îndoială, *Coloana nesfârșită*, dedicată lui Constantin Brâncuși.

Relativ la condiția artistului autentic, aceasta nu coincide întotdeauna, relevă narațiunea și intertextul dramatic al nuvelelor amintite, cu „talentul” ambianțelor instituționale ce mai curând „secătuiesc” orice urmă de talent, prin impunerea de tipare. Ieronim începe să se regăsească doar după ce se revoltă față de un asemenea mod de a fi utilizat în spectacol. Secvențele narativ-simbolice ale prigoanei violoncelistei Mariei Daria Maria de către o mulțime „compactă, rea, fără figură”, urmate de bătaia cu vergi care-i zdrobește mâinile

[17] „Când occidentalul a admis moartea propriului său Dumnezeu /…/ atunci a început să nu-l mai caute în propriile tradiții și culturi, ci în cele ale oamenilor primitivi și arhaici. Din această tăcere a încercat să evoce din nou un semn de intimitate și legătură cu sensul ontologic” (Charles H. Long, *Silence and Signification. A Note on Religion and Modernity*, în *Myths and Symbols. Studies in Honor of Mircea Eliade*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1969, 146, t.n.).

[18] „Există lucruri ce nu pot fi transpuse în cuvinte. *Ele se relevă în chip manifest*” (Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, apud Charles H. Long, op.cit., 149).

sunt, de asemenea, sugestive, în acest sens, atât în planul realului manifest, cât și al celui simbolic.

Mulțimii rele și informe i se opune, într-un alt plan, funcționalitatea estetică a corului antic. Concepția lui Ieronim este că „teatrul e *mai adevărat*, pentru că poți ieși dintr-o dramă și poți trece în alta. Sau poți ieși chiar din spectacol. Oricând m-aș fi putut adresa Corului și i-aș fi spus: «Acum, destul! V-am ascultat destul. E prea mult, prea multă tragedie!»". În *Incognito la Buchenwald*, corul avându-și ca model tragediile antice este o metaforă a mulțimii implicate în „spectacol" și creatoare de sens[19]. Referitor la acest tip de rostire, Ieronim exclamă: „*Corul!* /…/ Ei alcătuiesc Corul. Singurul Cor autentic pe care-l avem azi în București. Singurul care ar putea fi comparat cu Corul tragediilor grecești…"

Podul unei case devastate de bombardament, casa familiei sale, în care Ieronim intră în chip misterios noaptea, împreună cu un licean întâlnit pe stradă, pentru a-i arăta o serie de costume ce aparținuseră familiei, dar și o impresionantă colecție de coleoptere, devine el însuși un spațiu teatral:

„Tocmai atunci începuse să bată vântul, și aici, în podul acesta, dărăpănat de la bombardament, vântul se aude sinistru, ca la teatru, când se pregătește să izbucnească furtuna", notează autorul despre ambianță, la introducerea în acest spațiu a prietenului lui Ieronim, Vladimir Iconaru. Acesta îl făcuse martorul unei hierofanii. Îl cunoscuse pe stradă, ducând în mână un porumbel rănit.

Îmbrăcându-se amândoi în două uniforme de general scoase din cufere, Ieronim încearcă să „reconstituie" un scenariu misterios. Felul său propriu de a înțelege tainele existenței și ale istoriei e asemănător cu al celuilalt supraviețuitor al catastrofei din familia sa, o rudă mai îndepărtată, Antim, căruia îi spunea El Maestro sau Oncle Vania. Violoncelist de excepție, acesta e preocupat de problema vocației religioase a artei (dacă aceasta se adresează oamenilor sau divinității), chestiune reflectată și în viața sa sentimentală. Se despărțea de fiecare femeie căreia îi spunea o istorisire obsedantă pe această temă, rupând trei logodne din cauza acestei povestiri, singura excepție fiind Maria Daria Maria.

O revelație din punct de vedere al artei, aceasta fusese martirizată prin faptul că fusese obligată să facă o muncă pentru care nu era menită. De altfel, toate logodnicele sale fuseseră, într-un anume sens, niște „revelații", în sensul

[19] Vezi și punerea în scenă a „Trilogiei antice" a lui Andrei Șerban, pe scena Naționalului bucureștean, în anii 1990-1991.

că veneau dintr-o „*altă* lume”, din altă parte, chiar dacă veneau doar din alt oraș, erau „străine”, Antim fiind convins că „veștile importante” și „noutățile semnificative” le află „de la oameni veniți din altă parte”, fapt interpretabil, mai curând, din punct de vedere religios (epifania unor „alte” lumi decât cea imediată).

Narațiunea se desfășoară episodic, în două planuri alternative ale discursului, unul având în centru povestea lui Ieronim Thanasse și a lui Vladimir, iar celălalt, povestea lui El Maestro și a Mariei Daria Maria, ambele conținând *flashback*-uri în istoria personală și cea a familiei Calomfirescu. Planurile adesea se intersectează, construind niveluri de semnificații complexe și paradoxe:

„Avem amândoi aceeași vârstă, Oncle Vania, continuă Ieronim, îngenunchind lângă el. Numai că dumneata ai amintiri, iar eu mi le *imaginez*. Și dacă ți-aș spune că amintirile mele le întrec de multe sute de ori pe ale dumitale, pur și simplu, pentru că mi le-am imaginat, n-ai să mă crezi...” Ieronim consideră că a redescoperit „sensul și funcția spectacolului” ca asumare activă a existenței: „a privi tot ce se petrece în lume ca *spectacol.* Asta înseamnă că putem interveni oricând, prin imaginație, și putem modifica *spectacolul* așa cum vrem noi...”

Shakespeareanismul ideii de *theatrum mundi* e relevat prin faptul că Ieronim își propune să joace, împreună cu Vlad, un *Hamlet* modern, în uniformele găsite în pod, spectacol care să insereze în semnificațiile sale „ceva care a fost și nu mai poate fi; care a fost și nu mai poate fi pentru că a intervenit *tragedia*...” Podul devine un spațiu al reconstituirii unor istorii personale ce prilejuiesc importante trimiteri în istoria spațiului cultural.

Ideea vieții ca teatru, dar și a spectacolului ca viață autentică, e subliniată și de funcționalitatea narativ-simbolică a motivului oglinzii și de cea a costumului. Oglinda din podul casei Calomfirescu, păstrată cel mai adesea învelită de către doamna Calomfirescu, căreia i se spunea în familie „mon Géneral” și care este figura centrală a evocărilor lui Ieronim, dezvăluie, atunci când se recurge la ea, un labirint, un adevărat tunel al timpului. Ea nu este numai obiectul *în care* se privește, ci și „obiect” *care* privește, căci, la un moment dat, când generăleasa ar fi aranjat o „scenă” de familie, ca la fotograf, în fața oglinzii, în scopul unor dezvăluiri, textual, oglinda i-ar fi „privit pe toți”. „Scena” este polivalentă semantic, încorporând și aspecte ale ideii lumii ca teatru și ale spectacolului dramatic ca existență autentică.

Referitor la funcționalitatea costumului, Ieronim recunoaște, relativ la el și prietenul său, Vlad, cel puțin două ipostaze: „Uniforma asta de general care-mi

ține cald este pentru mine arta, geniul ludic, iar pentru Iconaru Vladimir este, pur și simplu, un costum de gală, un costum de bal mascat. Cât timp ne vom putea costuma și vom putea *juca,* suntem salvați!"

Thanasse pledează pentru o înnoire a teatrului și a tuturor instituțiilor: „ce/ trebuie să facem fiecare dintre noi, oamenii de azi, din a doua jumătate a secolului XX-lea: să reinventăm totul, de la limbaj la pariul lui Pascal, de la dragoste la instituții, la etică și gimnastică". Fantasticul e o modalitate de problematizare a teatrului și măștii, amintind uneori de fanteziile dramatice metateatrale existente încă din timpul lui Ben Johnson (*The Alchemist*) sau Richard Brome *(The Antipodes*). Unele dintre acestea sunt „texte de frontieră", cu dublă deschidere către lectură și spectacol, cum remarcă Maria Vodă Căpușan, autoarea studiului *Mircea Eliade – spectacolul magic*[20]. Această „proză aparent narativă", „actualizabilă în joc teatral", arată autoarea, cu referire la *Uniforme de general, Incognito la Buchenwald* și la *În curte la Dionis*, ar constitui o „autentică «literatură de teatru»"[21], terminologie utilizată, de altfel, mai curând în contextul literaturii dramatice propriu-zise mai greu reprezentabile și, ca atare, menită, mai degrabă, lecturii decât în contextul prozei[22].

Transmodalizarea intradiegetică[23] permite textului narativ, aflat la frontiera dintre epic și dramatic, o deschidere spre lectură și spre spectacolul-dezbatere sau teatrul procesual.

Ca și în *Uniforme de general*, în *Incognito la Buchenwald* actorii sunt martori ai unor epifanii. Una dintre ele, o epifanie indirectă, comunicată de o necunoscută ce se alătură grupului de personaje inițial, fiind imaginea unei fetițe grav bolnave, aflată „într-o cameră întunecată și umedă", salvată, finalmente, prin funcția soteriologică a spectacolului.

Teatrul este văzut aici ca o modalitate de cucerire a libertății interioare în situația istorică a condiționării și îngrădirii „din toate părțile", situație semnificată, finalmente, prin conceperea unui spectacol a cărui acțiune se petrece în lagărul de la Buchenwald. Scena acestui „spectacol" este chiar locuința unde se află, într-o iarnă viforoasă, actorii, nevoiți să ardă în vatră piesele de mobilier una după alta, incluzând un dulap de peste o sută de ani adus din Bavaria, care le mai ține de cald timp de o săptămână. Existența lor se desfășoară aparent normal, cu discuții despre artă, filosofie, mitul personal, întâmplări și

[20] Litera, București 1991, 74.

[21] *Ibidem*, 145.

[22] Cf. piesele lui Camil Petrescu și Lucian Blaga amintite.

[23] Vezi G. Genette, *Figures*, Éditions du Seuil, Paris 1972, despre „frontierele" discursului.

relatări de fapte cotidiene, fremătând de o viață intensă, ca, în final, personajele să se mistuie într-o combustie interioară, o „suprafirească incandescentă", în condițiile pline de frustrări ale mediului ambiant. Extremismul „miturilor" eșuate ale epocii moderne, despre care vorbește Eliade și în *Myths, Dreams and Mysteries*[24], comunismul și fascismul, este pus în evidență, cu vehemență, de autor.

Referiri la construirea și punerea în scenă a unor opere dramatice sunt inserate și în romanele *Noaptea de Sînziene* și *Nouăsprezece trandafiri*. Piesele *Întoarcerea de la Stalingrad* și *Schimbarea la față* – cea de-a doua, inspirată din *Cântecul Nibelungilor* și căutând să-i facă pe contemporani să trăiască sentimentul intens al catastrofei – ale lui Bibicescu, din *Noaptea de Sînziene*, constituie un *mise en abyme* al unei părți consistente a semnificațiilor din planul istoric al contextului romanesc. Autorul lor arată că nu este pentru un stil intelectual, ca acela al lui Partenie, alt scriitor din roman, și declară cu emoție că a regăsit mitul:

„Am lămurit toate problemele. Și problema Timpului, și problema Morții, și problema Spectacolului. Am înțeles tot. Am redescoperit Mitul, am găsit rădăcina vie a Spectacolului, pe care teatrul european a pierdut-o de la Shakespeare încoace".

În romanul *Nouăsprezece trandafiri*, piesa de teatru *Copiii nimănui* se referă la drama personală a eroinei, victimă a faptului că tatăl ei luptase împotriva comunismului. Textul dramatic și punerea în scenă realizate de cuplul Niculina-Laurian și regizorul A.D.P. – care ar constitui, se spune la un moment dat, o feerie „perfect compatibilă cu viziunea realist-socialistă", ceea ce, evident, este o contradicție de termeni – sunt prezentate dintr-o multitudine de unghiuri de vedere. Textul piesei, care obține premiul Festivalului de la Cannes, și jocul dramatic se constituie în contextul unui complex bogat de semnificații și simboluri incluzând elemente ce țin de catharsisul personajelor și revelații istorice, prin mandala dansului, simbolismul solstițiului de iarnă și al sărbătorilor religioase.

Funcțiile revelatoare, cathartice și soteriologice ale artei sunt prezentate în proza lui Eliade și din perspectiva mitului orfic, mit abordat de suprarealiști (Jean Cocteau, Jean Anouilh). Printr-un simbolic *descensus ad initio*, echivalent cu coborârea lui Orfeu în Infern pentru a o regăsi pe Euridice, nuvela *În curte la Dionis* reconstituie semnificații legate de rolul civilizator al artei, de valorile ei sociale și ontologice. Aspectele identității (re)asumate de protagonist

[24] Cap. „The Myths of the Modern World", Harper & Row, NewYork 1975.

pe parcursul traseului său labirintic, însumând elemente de natură sincronică, dar, mai ales, diacronică, revelează și o serie din analogii între mitul orfic, ritualurile șamanice și practicile liturgice ale credinței în Isus[25]. Poet și erou civilizator, personajul îmbină aceleași funcții pe care le îndeplinește șamanul în societățile primitive, în decursul practicilor taumaturgice și a tehnicilor extazului, sau descinderea lui Isus în Infern pentru a restaura integritatea omului primordial căzut[26]. Prin intertextualitate, simbolism și plurivalența de planuri, constituirea semnificațiilor textuale e asemănătoare celei din textele dramatice incluse în romanele amintite sau din nuvelele centrate pe ideea de teatru.

În *Nouăsprezece trandafiri*, Ieronim Thanasse scrie „Introducere la o dramaturgie posibilă". Pe parcursul acțiunii se joacă un teatru de mistere, prin care se urmărește cucerirea libertății absolute.

3. Mitologii ale memoriei și uitării

În viziunea lui Eliade asupra mitului și a gândirii mitice, un rol important îl are conceptul de memorie mitică, fapt reflectat în întreaga sa literatură fantastică, mai pregnant într-o serie de nuvele precum *Un om mare* (1945), *Les trois grâces* (1976) și *Tinerețe fără tinerețe* (1976). Conceptul eliadian de anamneză[27], înscris în tradiția platoniciană și pitagoreică, presupune o reactualizare, în diverse planuri ale existenței umane, a timpului primordial, reactualizare periodică și rituală în culturile arhaice, susceptibilă de a se realiza spontan sau deliberat, în orice caz, teofanic, în culturile moderne.

Proza fantastică a lui Mircea Eliade cuprinde și ipostaze ale mitologiei anamnezei ca expresie a recuperării memoriei colective. Nuvela *Șanturile*[28] sugerează, mai curând simbolic și metaforic, propensiunea către anamneză a unei comunități în vremuri de cumpănă, în acest caz, epoca celui de-al Doilea Război Mondial, anamneză relativă la memoria culturală din spațiul culturii române. Într-un sat aflat sub amenințarea năvălirii trupelor germane și ruse deopotrivă, un mic grup de oameni se încăpățânează să caute comoara visată de bătrânul satului. Referirea la aceasta produce trimiteri textuale la începuturile culturii române, „comoara" fiind simbolic conexată cu Sarmizegetusa și

---

[25] Cf. M. ELIADE, *Images et symboles*, Gallimard, Paris 1952 și *Myths, Dreams and Mysteries*, Harper & Row, NewYork 1975.

[26] *Ibidem.*

[27] MIRCEA ELIADE, *Mythologies of Memory and Forgetting*, în „History of Religions", II, 1963, nº 2, *Mythologie de la mémoire et de l'oubli*, în „Nouvelle Revue Française", XI, 1963.

[28] 1963 (München, „Revista scriitorilor români"), în vol. „În curte la Dionis" (1977, Paris).

epoca lui Zamolxe, timp având, în contextul nuvelei, funcţionalitatea de *illud tempus*. Intervenirea brutală a istoriei – mai întâi un grup de soldaţi germani, apoi un grup de soldaţi ruşi – într-un spaţiu devenit emblematic prin simbolismul centrului spiritualmente reprezentat de biserică face anamneza metaforică semnificată a universului narativ imposibilă. Fantasticul nuvelei constă în modalitatea simbolică şi metaforică, cu aparentă de realitate, de semnificare a unui nivel mitic a cărui anamneză e ratată de istorie; într-un fel, nuvela esenţializează simbolico-metaforic întreaga istorie universală de la un moment dat.

Dacă în *Şanturile* anamneza reprezintă o încercare de recuperare a memoriei mitice a unei comunităţi, în nuvela *Dayan* (1981) procesul de anamneză mitică al cărui subiect este personajul principal reprezintă o incursiune în straturile memoriei colective ale umanităţii, ţesătura narativă complexă incluzând mituri, simboluri, unificate prin mitul lui Ashaverus („jidovul rătăcitor") aparţinând diverselor nivele istorice ale memoriei colective.

Victimă a unei anamneze mitice aflate la baza constituirii fantasticului narativ, personajul nuvelei *Un om mare* (1945) suferă un proces de macantropie, transformându-se într-o fiinţă ciudată, de început de lume, ca urmare a anamnezei unei glande dispărute în pleistocen, când pământul ar fi fost locuit de fiinţe uriaşe, un fel de semizei. Astfel, personajul „părea un Neptun înălţându-se printre talazuri. /…/ Nu mai era spaimă propriu-zisă, ci o stranie mirare, care te scotea din timp, proiectându-te într-o aură mitologică. Aşteptai să-l vezi ridicând tridentul neptunic sau asmuţind fulgerele, ca Iupiter – şi tot ce-ar fi urmat nu te-ar fi minunat mai mult decât propria lui apariţie". Fantasticul nuvelei se constituie printr-o intensificare graduală a elementului straniu în ambianţa cotidiană, până la constituirea imaginii teofanice, cum subliniază naratorul, textul având şi un nivel anecdotic, al zvonurilor colportate în legătură cu strania întâmplare.

Cele două nuvele ale lui Eliade centrate pe tematica memoriei mitice, *Les trois grâces* şi *Tinereţe fără tinereţe*, se numără printre cele mai complexe proze ale sale din punctul de vedere al structurării discursive. De la organizarea semnificaţiilor textuale într-un univers narativ coerent şi relativ unitar din unele dintre prozele scrise în anii '30, precum *Şarpele*, la amestecul de coduri lingvistice, registre stilistice şi caracterul eluziv al înseşi straturilor de semnificaţii ale naraţiunii din aceste două nuvele, distanţa este de la o estetică preponderent modernistă la una preponderent postmodernă. Polivalenţa semantică ce caracterizează întreaga proză fantastică a lui Eliade are aici un caracter mult mai deschis decât în unele dintre prozele sale scrise înainte de anii '50,

textul constituindu-și semnificațiile printr-o scriitură ce etalează atât relativitatea adevărurilor lumii înconjurătoare, cât și însăși relativitatea și caracterul lunecos al limbajului.

Dacă în proze de tipul romanului amintit realitatea narațiunii se desfășoară într-un timp preponderent mitic, ce interferează într-o măsură sau alta cu o realitate cotidiană care, deși determinată istoric, are mai curând coordonatele unor „realități" general valabile din punct de vedere istoric, în aceste două nuvele, ca în majoritatea scrierilor sale literare din această perioadă, timpul istoric este mult mai clar conturat. Această istoricizare a discursului constituie, de altfel, una dintre trăsăturile importante ale culturii postmoderne[29], făcând din textul de factură fantastică o țesătură narativă deosebit de complexă, deși având drept fundal o istorisire relativ simplă. Straturile de semnificații de ordin mitic sau fantastic se suprapun sau se dezlocuiesc reciproc adesea până la indecibilitate cu cele din apanajul ordinii cotidianului sau al plauzibilului, așa cum se întâmplă în prozele lui Borges și, mai ales, ale lui Garcia Marquez.

Mai mult, complexitatea acestor două nuvele se datorează și coexistenței miticului cu științificul, într-o încercare de a realiza o *conjunctio oppositorum*, într-o lume lipsită de dimensiune spirituală și amenințată de eschatologic. În acest sens, este emblematică fantastica apariție a personajului coborât parcă „dintr-un tablou de Whistler", ce se prezintă drept „contele Garcian", din *Tinerețe fără tinerețe*, care vorbește de sfârșitul lumii și de arca lui Noe, la fel de semnificative fiind și recurentele referiri la dezastrele atomice, din aceeași nuvelă. Într-o serie din textele sale științifice[30], Eliade arată că aceste temeri escatologice, ca efect al unui interes exacerbat pentru aspectele pozitiviste ale activității umane, în detrimentul culturii, naturii și spiritului, se reflectă în cele mai moderne forme de artă.

Fantasticul ambelor nuvele e o îmbinare de *science fantasy* și mit, în constituirea căreia textul recurge la un volum bogat de referințe și reflecții de natură filosofică, științifică, artistică. Narațiunea revelă un caracter pronunțat dialogic, același eveniment sau amănunt narativ fiind adesea prezentat din multiple perspective, iar în unele replici întrezărindu-se ecourile mai multor categorii de personaje. Unitatea acestor structuri narative plurivocalizate și relativiste, acea *conjunctio oppositorum* către care tind nivelurile semantice imanente ale

[29] „Structuralism, Deconstruction and Postmodernism", în NORMAN F. CANTOR, *Twentieth-Century Culture. Modernism to Deconstruction*, Peter Lang, New York 1988.

[30] Între care „*Homo faber*" *and* „*Homo religiosus*", din „The History of Religion. Retrospect and Prospect".

textului, e conferită de un discret mesaj de natură teologică. Chiar și ludicul narațiunii, asumat ca element constitutiv al existenței umane și, mai ales, al reflectării acesteia într-o construcție epică, este, contextual, discret integrat *Weltanschauung*-ului ce generează un asemenea „mesaj" estetic.

Istorisirea aflată la baza nuvelei *Les trois grâces* include ea însăși elementul fantastic. Medicul oncolog Aurelian Tătaru descoperă, în decursul unor cercetări, o modalitate de vindecare a cancerului, modalitate strâns legată de o determinare de ordin mitic a evoluției organismului uman. Aplicat pe trei paciente septuagenare, tratamentul, bazat pe un ser a cărui formulă rămâne un secret și efectuat într-un mediu științifico-medical foarte restrâns, fiind vorba de o experiență incipientă, are efecte fabuloase. Doar câțiva prieteni apropiați ai medicului, botanistul și poetul Zalomit, preotul Calinic și inginerul Hagi Pavel, au o vagă idee despre ceea ce se întâmplă. Pacientele întineresc miraculos cu circa treizeci-treizeci și cinci de ani, ceea ce le face să se retragă jenate din mediul lor social anterior acestor experiențe. Întrerupt la jumătate dintr-un „ordin de sus", tratamentul are ca efect un dramatic dezechilibru în viața celor trei femei, a căror existență alternează între perioade în care sunt întinerite și se retrag departe de lume cu perioade în care au vârsta lor reală.

În acest timp, medicul și amicii săi sunt hărțuiți, în scopul aflării „secretului formulei". Descoperirea este fatală, pe rând, doctorului Tătaru, preotului Calinic și lui Zalomit. Preotul Calinic, cu doctoratul la Strasbourg în teologie protestantă, știind mai multe despre fundamentul filosofic al acestei descoperiri, dispare fără urmă după ce este torturat. Scrierile lirice și preocupările botanice ale lui Zalomit sunt suspectate a avea legătură directă cu descoperirea oncologului. Doctorul Tătaru pare a fi victima unei încercări de viol din partea uneia dintre cele trei paciente, într-un episod, nu lipsit de farmec, referitor la sexualitatea acesteia, în ipostaza de femeie întinerită. Anchetatorii adună un material imens de date, în care conectează, la întâmplare, orice cu orice, pentru a afla, chipurile, misterul serului fiziologic, povestea acestor personaje și ce este subversiv, politic, în toate acestea. Astfel, preotului i se găsește cel mai repede o vină, fiind acuzat de „obscurantism religios". Diverse probleme, de natură intelectuală și nu numai, bănuite a-i fi interesat pe acești prieteni care se cunoscuseră în tinerețe în Elveția, cum ar fi cea a imaginației, sunt răstălmăcite și adesea încadrate într-un discurs prin care anchetatorul pretinde a fi de partea celui anchetat. În replicile lui Albini de tipul „Doar oamenii fără imaginație se lasă hipnotizați de clișee și lozinci", într-un context în care acesta face aluzie la lipsa de imaginație a celui ce ordonase întreruperea tratamentului și

la teama lui că acesta „ar putea provoca o recrudescență a obscurantismului religios", când el însuși reprezintă lumea clișeelor și a lozincilor, cel care vorbește încearcă să-și asume limbajul celuilalt, limbajul celui pe care nu-l tolerează. Această polimodalizare a discursului situează constituirea semnificațiilor textuale pe un teren labil.

Experiențele doctorului Tătaru aveau la bază încifrarea în structura corpului și a vieții omenești a unui sistem de regenerare existent în *illo tempore* și blocat printr-o amnezie, o dată cu „căderea" omului în istorie. Proliferarea celulelor ce ar caracteriza neoplasmul ar fi fost la origine, după concluzia sa, un proces de regenerare a corpului a cărui memorie mitică s-a pierdut. *A-mneza* fenomenului originar – la care ar face aluzie, ne indică textul, și anumite pasaje din cartea *Genezei* – ar fi dus la o proliferare excesivă și anarhică a acestor celule, medicul educat în Elveția căutând să „pună la punct" un ser care ar fi produs un fenomen de *anamneză*, de rememorare a „instinctului teleologic, prezent în orice organism". În procesul încercării de a dezvălui „implicațiile biologice și medicale ale teologiei păcatului originar" ale personajelor din cercul doctorului Tătaru, dar și în lumea lui Albini, textul recurge la referințe de ordin literar (Huxley, Valéry, Dan Botta, Ion Barbu etc.), științific (Linneus, *Morfologia plantelor* a lui Goethe), teologic (de la *Biblie* si Luther la texte apocrife), unele conexate în chip direct acestei mitologii a anamnezei, altele doar ca urmare a unor digresiuni și asociații, la omonimii metaforice (sintagma *les trois grâces* denumește mai multe lucruri), omofonii ludic-umoristice („les trois grâces" și „les trois grasses"), cu intenționalitatea polivocalizării discursului. Acest dialogism multifuncțional – cu o gamă de efecte de la comicul pur (lipsit de malițiozitate) la o complexă problematizare a realului și chiar a capacității de comunicare a limbajului/limbajelor – se integrează unei îmbinări de niveluri narative cuprinzând un nivel mitic (în acest sens, universul epic al nuvelei reactualizează mitul Persefonei), un nivel teologic, unul istoric și un nivel poematic. Nuvela este totodată narațiunea unei revelații și a unui proces de creație deopotrivă, în care se intervine inoportun, rezultatele ținând astfel, cu atât mai mult, de domeniul monstruosului și al entropiei.

Nuvela *Tinerețe fără tinerețe* explorează, cu mijloace narative și epistemologice complexe, „posibilitatea unei umanități superioare speciei *homo sapiens*", constituind, în acest sens, o proză de anticipație. Într-un cadru narativ în care discursul e relativizat prin motivul, întâlnit și în alte proze fantastice ale lui Eliade, al vieții ca vis, inclus în țesătura narativă, într-o formă iterativă, către finalul nuvelei, se dezvoltă narațiunea principală, orientată temporal-anticipativ

– inserând o serie de texte concise, reprezentând *flashback*-uri sau incursiuni în lumea visului – și o narațiune orientată temporal spre un plan anterior prezentului. Profesor eminent la un liceu din Piatra-Neamț, Dominic Matei, renumit în tinerețe prin uluitoarea memorie și prin limbile cunoscute, aflat în pragul senectuții, este lovit de trăsnet, după care se pomenește, oarecum întinerit, într-un spital, subiect al unui fantastic proces de hypermnezie. Medici renumiți care cercetează cazul constată o anamneză realizată gradual în diversele straturi ale memoriei, legate de diferite momente din viața acestuia, de limbile învățate la anumite vârste, dar și, în chip straniu, de lucruri pe care nu le-a învățat sau la care nu s-a gândit niciodată. De pildă, se pomenește că știe limba albaneză, deși nu citise nici prefața gramaticii de albaneză pe care o avea în bibliotecă. Faptul ar putea fi semnificativ în contextul unei memorii mitice, raportată la o memorie culturală, coroborat cu faptul că „papa Dominic" fusese profesor de latină și italiană, prin sugestia „rememorării" stratului lingvistic autohton aflat la originea limbii române, știut fiind faptul că între elementele presupuse a fi de origine dacă ale limbii române și straturile lexicale vechi ale albanezei este o oarecare legătură. Faptul e relevat și de gramatica lui Meyer, pe care acesta spune că o are în bibliotecă.

Anamneza mitică, luând preponderent forma unei anamneze culturale, își proiectează virtuțile mnemnotice și existențiale într-un timp istoric anticipat – raportat la cadrul temporal la care se revine în finalul nuvelei –, în care personajul, în diverse medii și în diverse cadre spațiale europene (în speță, București și Geneva), participă sau e martor la dezbateri de natură filosofică, științifică, politică, în sens larg – de natură existențială. Fie că au loc în lumea medicală sau în alte medii, majoritatea acestor dezbateri, ca și diverse speculații și asociații pornesc chiar de la transformarea căreia îi fusese subiect Dominic Matei, aducându-se în discuție ipoteze consacrate, dar și altele noi, asupra acestei mutații, sau a unor chestiuni adiacente, în oarecare măsură, cum ar fi speculațiile gândirii lui Nietzsche, idei privite din perspective multiple. Unele dintre acestea problematizează chiar aspecte ale istoriei și ale sistemelor de gândire ale secolului XX, într-o manieră care face aluzie, în subtext, la riscul și chiar implicațiile eschatologice ale unora dintre acestea. Personajul se simte erou de *science fiction*: „Pe scurt, sunt un «mutant». /.../ Anticipez existența omului postistoric. Ca într-un roman de *science-fiction*". Spre deosebire însă, sau în raport cu aceste personaje, are libertatea de a accepta sau a refuza această nouă condiție, încorporează – în chip aproape paradoxal – o dimensiune mi-

tică, axată, la un mod generic și simbolic, preponderent pe un factor cultural și, tot la un mod paradoxal, participă într-o serie de epifanii.

Ipotezele autentic științifice, pretins științifice sau ironic „științifice" (unele speculații ale textului se referă la electrocutarea propusă de „oamenii de știință" fasciști ca mijloc de a „produce o mutație radicală a speciei umane") intră într-un dialog (gnoseologic, existențial, cultural) cu dimensiunea mitică a evenimentelor.

Nuvela include și narațiunea unei regresiuni către arhetip, pe firul palingenetic, având drept urmare suprapunerea de identitate cu antecedentul metempsihotic. Încorporând identitatea lui Rupini, un personaj feminin, Veronica, se pomenește că vorbește sanscrita și că are un comportament straniu. Identificarea Veronica – Rupini e verificată la peștera în care medita Rupini, unde aceasta are o criză paramediumică.

Fantasticul nuvelei explorează astfel mitologia anamnezei atât în contextul unei regresiuni, cât și al unei proiecții în viitor. Anamneza lui Dominic Matei este analogă unei iluminări, semnificativ fiind faptul că a fost provocată de un trăsnet, în noaptea de Înviere, ceea ce conferă evenimentului dimensiunea unui *mysterium tremendum* presupunând moarte inițiatică și resurecție[31], prin analogie cu practicile șamanice sau liturgia christică, având drept consecință clarviziunea în viitor și în existența celorlalți. Anamneza prilejuiește incursiunea în sisteme de gândire și în probleme de perspectivă ale omului contemporan, ea constituind, de altfel, o hierofanie, cu atât mai mult cu cât „revelarea unei hierofanii este întotdeauna o problemă de *recunoaștere* a unor manifestări anterioare ale sacrului"[32], adică este ea însăși un proces de resurecție a unei memorii mitice.

---

[31] *The Two and the One*, University of Chicago Press, Chicago 1979; „rapiditatea iluminării spirituale – arată Eliade în acest studiu – a fost comparată în multe religii cu fulgerul" (p. 22, t.n.), oferind ca exemplu „iluminarea" (*qaumaneq*) din ritualurile șamanilor eschimoși; același tip de comparație e întâlnit și în *Upanișade*, autorul referindu-se la simbolismul indian al „iluminării instantanee", întâlnit, de asemenea, în metafizica greacă și misticismul creștin, și în *Images et symbols*.

[32] Bryan Rennie, *Reconstructing Eliade. Making Sense of Religion*, State University of New York Press, Albany 1996, 14.